



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2006

Sprachlos in der Zeit

Abbt, Christine

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-8619>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Abbt, Christine (2006). Sprachlos in der Zeit. In: Rehmann-Sutter, C; Pfeiderer, G. Zeithorizonte des Ethischen. Zur Bedeutung der Temporalität in der Fundamental- und Bioethik. Stuttgart: Kohlhammer, 133-147.

SPRACHLOS IN DER ZEIT

Der unerklärte Suizid in der Literatur als Herausforderung für die Ethik

CHRISTINE ABBT

Seit der Neuzeit meidet die Philosophie die Räume der Sprachlosigkeit. Das Subjekt konstituiert sich seit Descartes durch sein eigenes Denken und mit dem linguistic turn im 20. Jahrhundert rückt es schließlich ganz in die Sprache. Was sprachlich nicht einholbar ist, kann nicht existieren und wird philosophisch verdrängt und vergessen gemacht oder, wo dies nicht gelingt, pathologisiert. Die Räume der Wortverlassenheit werden von der Dynamik dieses Denkens systematisch ausgeblendet. Dem gegenüber hat die Literatur ihr spezifisches Interesse am sprachlich Abwesenden nie ganz verloren. Parallel zur aufklärerischen Vorstellung eines starken Subjekts lässt sich eine literarische Spur ausmachen, die die Räume der Wortverlassenheit ins Zentrum des ästhetischen Augenmerks rückt und den unerklärten Suizid zum Motiv erhebt. Die darin vorgestellten Figuren erinnern nicht an die autonomen Helden, die sich selbstbewusst für den eigenen Tod entscheiden, sondern sie gleichen „jenen Wilden, von denen erzählt wird, dass sie kein anderes Verlangen haben als zu sterben oder vielmehr sie haben nicht einmal dieses Verlangen, sondern der Tod hat nach ihnen Verlangen und sie geben sich hin oder vielmehr sie geben sich nicht einmal hin, sondern sie fallen in den Ufersand und stehen niemals mehr auf.“¹

Am literarischen Motiv der Randgänger, die sich wortlos an der Grenze zwischen Leben und Tod bewegen und stumm, beinahe beiläufig, abtreten, wird nicht nur deren sprachliche Abwesenheit, sondern darüber hinaus die Abwesenheit von Sprache überhaupt reflektiert und zum Ausdruck gebracht. An diesem Motiv zeigt sich insofern das besondere literarische Sensorium für dasjenige, was außerhalb der Sprache ist, und was sich, wenn überhaupt, nur indirekt von Sprache einholen lässt. Was dem philosophischen Diskurs weitgehend verschlossen bleibt, versuchen literarische Texte ästhetisch zum Ausdruck zu bringen. In der literarisch vermittelten Grenz-Erfahrung kann das Unmögliche momenthaft gelingen: Eine Vergegenwärti-

¹ Franz Kafka. „Fragmente aus Heften und losen Blättern“, in: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*. Hrsg. von Max Brod in sieben Bänden, Frankfurt a.M., 1983: 181.

gung des Abwesenden. Darin liegt eine Herausforderung, die Literatur an die Ethik stellt.

1. Die Sprachlosigkeit im Diskurs der Ethik

Die Sprache der Ethik ist geprägt von der Vorstellung des Diskurses. Mindestens zwei Personen sprechen miteinander über etwas. Sie argumentieren, wägen ab, handeln einen Kompromiss oder günstigstenfalls einen Konsens aus. Selbst wo ein solcher Diskurs nicht stattfindet, ist dieses Konzept wirksam. Es bestimmt auch die Vorstellung vom Verhältnis des Subjekts zu sich selbst. Der Monolog wird in der Folge als Gespräch vorgestellt, worin sich jemand mit sich selbst über etwas verständigt und dann für sein Handeln Gründe angeben kann. Dieses Konzept stößt an Grenzen, wo sich Menschen in Situationen befinden, in denen sie sich nicht mehr reflexiv zu sich verhalten können oder wollen. Liebe, Leid, Schmerz, Rausch, Sucht, Schock, Scham, Verzweiflung, Trauma u. a. lassen die Sprache als Mittel des Ausdrucks bei Betroffenen ungenügend werden. Der endgültige Abbruch der direkten Kommunikation, der sich im Tod vollzieht, findet eine Vorwegnahme im Leben.² Die Betroffenen schweigen, verstummen und handeln ohne Erklärung oder sie sprechen zwar, aber fremdartig, unverständlich und konfus.

In der Ethik, die im Konzept des Diskurses begründet ist, haben solche Sprachlosigkeit und solches Reden keinen Ort. Existentielle Gegebenheiten oder Notwendigkeiten, die sich nur noch im Stummen vollziehen, finden keinen Raum. Personen, die in dieser Weise wortlos geworden sind und nicht über sich und ihr Handeln Auskunft geben, werden meistens pathologisiert.³ Sie fallen als ethische Gesprächspartner aus. An ihre Stelle tritt Ersatz, eine Stellvertretung, die im besten Fall im Diskurs für die wortverlassene Person spricht. Die ethische Stellvertretung hat im Modell des Diskurses zwei Möglichkeiten als Fürsprecherin zu handeln: Entweder sie macht den unerklärten Suizid zum abstrakten Thema und argumentiert für oder gegen ein Recht auf den eigenen Tod oder sie macht den unerklärten Suizid zum konkreten Thema und versucht sich in die Situation des Betroffenen einzudenken und einzufühlen und spricht dann im tatsächlichen Sinn für den Verstorbenen. In beiden Fällen wird die Stille, in der sich der suizidale Prozess vollzogen hat, ersetzt durch Sprache. Die Sprachlosigkeit wird so im ethischen Diskurs von der Sprache des Diskurses verdeckt. Sie wird in eine Sprache verwandelt, die vom Diskurs als Sprache anerkannt wird. Dabei geht vergessen, dass die Sprachlosigkeit, die Stille, das Stumm-Sein und das Schweigen selbst Orte in der Sprache

² In Bezug auf den Schmerz schreibt Le Breton: „Die Unmöglichkeit, die Leidenssituation zu benennen (...) lässt die Vorstellung von einem Tod aufkommen, der sich ins Leben hineingefressen hat.“ David Le Breton. *Schmerz, Eine Kulturgeschichte*. Zürich, Berlin, 2003: 38.

³ Das passiert sogar auch dort, wo versucht wird, den Suizid als „erlaubte Handlung“ deutlich zu machen. So in: Annemarie Pieper. „Lässt sich der Suizid ethisch rechtfertigen?“, in: Joachim Küchenhoff (Hrsg.). *Selbsterstörung und Selbstfürsorge*. Giessen, 1999: 266–267.

sind und als solche in den ethischen Diskurs, der der sozialen Wirklichkeit der Wortverlassenen gerecht werden will, Einlass erhalten müssen.

2. Den Verstummten Stimme geben

Nimmt man den kommunikationstheoretischen Grundsatz ernst, dass man nicht nicht kommunizieren kann,⁴ dann gilt es, das Unausgesprochene und das Unausprechbare als eigene Ausdrucksformen von Sprache anzuerkennen und für die Ethik zurück zu gewinnen. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, welche Transformationen sich vollziehen, wenn sprachliche Abwesenheiten in kommunikative Strukturen überführt werden. Jene Sprachlosigkeit zwischen Leben und Tod, die die literarisch vorgestellten Grenzgänger anfällt, bricht aus der kommunikativen Struktur aus. In der Bewegung an der Grenze verwischt sich die Trennung zwischen Subjekt und Objekt und die pronominalen Grössen „ich“ und „mich“ können nicht mehr eindeutig auseinandergehalten werden. Das Sein an der Grenze zwischen Leben und Tod ist nicht mehr imstande sich zu sich selbst oder zur Welt zu verhalten.⁵ Sprache verliert an dieser Grenze ihre sinnstiftende Funktion, sie bricht ab. Wo dieser kommunikative Abbruch sprachlich erinnert und angegangen wird, äußert sich die Sprache eines Außenstehenden. In der Beschreibung des Abbruchs, in der Interpretation des Geschehens und insbesondere im Versuch, die Grenzerfahrung durch Sprache wieder neu erlebbar zu machen, wird die abwesende Sprache in eine kommunikative eingebunden.

Diese Transformation von Nicht-Sprache in Sprache vollzieht sich über eine Außenperspektive. Dabei bedeutet es einen entscheidenden Unterschied, ob die Sprachlosigkeit in der Sprache der Außenperspektive als Ort innerhalb der Sprache anerkannt wird oder nicht.⁶ Wenn der Grundsatz zutrifft, dass nicht nicht kommuniziert werden kann, dann muss das Sprachlose als etwas anerkannt werden, das nicht als nichts vernachlässigt werden darf, aber nach einer spezifischen Sprache verlangt, um nicht verloren zu gehen.

Die Sprache selbst hat für die Wortverlassenen eine Auswahl an Ausdrücken bereit, die als sprachliches Indiz darauf hindeuten, dass das Nicht-Sprechen einen kommunikativen Akt bedeutet. Jemand sagt nichts. Diese feststellbare Tatsache

⁴ Paul Watzlawick; Janet H. Beavin und Don D. Jackson. *Die menschliche Kommunikation, Formen Störungen Paradoxien*. 10., unveränderte Aufl., Bern, 2000: 50 ff.

⁵ Die literarischen Annäherungsversuche an den Ort der Sprachlosigkeit können als Kritik an einer Kommunikationstheorie verstanden werden, die als Prämisse annimmt, dass es unmöglich ist, sich nicht zu verhalten. „Verhalten hat vor allem eine Eigenschaft, die so grundlegend ist, dass sie oft übersehen wird: Verhalten hat kein Gegenteil, oder um dieselbe Tatsache noch simpler auszudrücken: Man kann sich nicht nicht verhalten.“ Watzlawick et al.: 51. Jene Literatur hingegen, die die Wortverlassenheit zwischen Leben und Tod thematisiert, geht davon aus, dass es einen Zustand der Selbstaufhebung gibt, die noch nicht mit dem Tod gleichgesetzt werden kann.

⁶ Zur Funktion des Schweigens in der Sprache: Hartmut Eggert und Janusz Golec (Hrsg.). *„...wortlos der Sprache mächtig“: Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlichen Kommunikation*. Stuttgart, 1999.

kann mit verschiedenen Adjektiven beschrieben werden: Wortverlassen, stumm, sprachlos, wortlos, verstummt, still, schweigsam, schweigend, verstockt, mundtot, ruhig, verhalten. In diesen Ausdrücken, es gibt noch weitere, kommt jedoch stets die Perspektive zur Geltung, die den Umgang mit den Wortverlassenen bestimmt. Es ist eine Außenperspektive, die den Umstand beschreibend festhält, dass da jemand ist, der nichts sagt. Die Interpretation, die in den Adjektiven mitklingt, wird von einem Sprechenden vorgenommen, nicht vom Wortverlassenen selbst. Damit ist die Grundproblematik angesprochen, die den Umgang mit der stummen Todesbereitschaft begleitet. Immer ist es eine Außenperspektive, die das Wort ergreift. Erst durch sie wird die stumme Todesbereitschaft erinnert oder vorgestellt. Nur durch sie kann der unerklärte Todesvollzug in die Sprache zurückgeholt werden, da die direkte Kommunikation mit dem Wortverlassenen meist bereits vor dem Tod, in der Bewegung hin zur Grenze, Verwerfungen aufweist und durch den Tod endgültig und irreversibel abbricht.

Die Ethik sieht ausgehend vom Diskurskonzept für den Wortlosen einen Stellvertreter vor, der anstelle des Wortlosen spricht. In der Literatur hingegen ist ein Umgang mit Wortverlassenheit auszumachen, der dem Unausgesprochenen und Unausprechbaren zum Ausdruck verhilft. Während in der skizzierten Ethik die fehlende Sprache durch Sprache ersetzt wird, geht es literarischen Texten darum, die fehlende Sprache als fehlende sprechen zu lassen. In der Ethik wird die sprachliche Lücke gefüllt, die in der Literatur erst durch die Sprache und mit der Sprache als Lücke kenntlich zu machen versucht wird. In literarischen (und poetischen) Texten wird der Versuch unternommen, den Verstummten Stimme zu geben, sie selbst als Wortlose zu Wort kommen zu lassen. Es geht diesen literarischen und poetischen Texten darum, den unerklärten Suizid so zu erinnern und vorzustellen, dass die Wortlosigkeit der Verstorbenen zu eigenen Aussagen wird.

3. Der unerklärte Suizid in der Literatur

Seit der frühen Moderne ist in der Literatur der Suizid als stummes Geschehen auszumachen. Vorher und auch noch nachher verbindet sich der Suizid mit der großen Rede. Die letzten Worte werden zur absoluten Aussage, in der Erkenntnis und Aufklärung formuliert werden. Zwar begegnen wir auch noch in Texten späterer Zeit der fulminanten Rede vor dem Dolchstoß und dem eindrücklichen, alles erklärenden Abschiedsbrief auf dem Küchentisch, aber neu seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ist die Beschreibung des scheinbar grundlosen, unerklärten, stummen Suizids von Protagonisten und Protagonistinnen. Der Tod der Wortlosen wird zum Thema gemacht und hält sich als Thema bis heute.⁷ Folgt man dieser Spur⁸ wird

⁷ Der Bogen lässt sich von Hermann Melvilles „Bartleby der Schreiber, Eine Geschichte aus der Wall Street“ von 1856 bis zu Adelheid Duvanel’s „Der Selbstmörder“, 1997 oder Michel Houellebecq’s „Elementarteilchen“ 1998 aufzeigen.

deutlich, dass sich darin eine zwar variantenreiche, aber doch kontinuierliche, kritische Stellungnahme zu den zivilisatorischen, bürgerlichen und aufklärerischen Konzepten des gefestigten, freien Subjekts nachlesen lässt. Die Fassbarkeit der Identität wird in Frage gestellt und dem Leser oder dem Publikum werden ästhetische Erfahrungen zugemutet, die das Konzept von Eindeutigkeit als brüchiges erscheinen lassen. Zeichen und Bezeichnetes fallen auseinander, Eindeutigkeit weicht vager Vielheit, Sprache wird als limitierte kenntlich gemacht. Der theoretischen Geschlossenheit wird in der Literatur die Offenheit und Unsicherheit der sozialen Wirklichkeit entgegen gestellt. Die Sprache wird dabei wirklich an ihre Grenzen geführt.⁹

Im Unterschied zum ethischen Diskurs ist die Sprache der hier thematisierten literarischen Texte, die seit der Moderne vom unerklärten und unerklärlichen Tod berichten, geprägt von Ansprechungsmomenten. Die Instanz, die im Text erzählt, hat sich ansprechen lassen vom Unausgesprochenen und Unaussprechbaren und möchte durch das Erzählen auch andere davon sich ansprechen lassen. Das bedeutet, dass in der Sprache des Erzählers im Text der Raum geschaffen werden muss, in dem das Schweigen zum Ausdruck kommen kann. Es bedeutet auch, dass der Erzähler nicht vorgibt, den unerklärten Suizid anstelle des Verstorbenen erklären zu können. Die Erzählinstanzen in den Texten sprechen nicht anstelle der Toten. Sie erzählen, damit den Verstorbenen das Wort nicht aus dem Mund genommen wird, sondern als zurückgehaltenes Wort erinnert und vorgestellt wird. Der Versuch geht bis an die Grenzen der sprachlichen Möglichkeiten, denn dort, an den Grenzen der Sprache, scheinen die Stimmen der unerhörten Grenzgänger am besten hörbar gemacht werden zu können. Das Erzählen, das erzählt, um das Nicht-Erzählbare zum Ausdruck zu bringen, genügt den Bedingungen, die Jacques Derrida für das Zeugnis bestimmt.

4. Der Erzähler als Zeuge

In den hier diskutierten literarischen Texten geht es um den Tod einer Figur, die sich und ihr Handeln nicht erklärt oder nicht verständlich machen kann und deren Tod ein nicht formuliertes Fragezeichen ohne Antwort bedeutet. Jedenfalls bedeutet es ein solches für eine am Tod der Figuren interessierte Außenwelt. Denn erst durch die Außenperspektiven der Erzählinstanzen in den Texten erfahren wir überhaupt von den Verstorbenen, die sich nicht nur von der Welt, sondern auch von der Sprache verabschiedet haben. Erst durch die Erzählenden wird das Fragezeichen als

⁸ „Die ganz stumme Selbstvernichtung zieht sich doch als schmale, intensive Spur durch das moderne Bühnenschaffen.“ Peter v. Matt „The tongues of dying men...“, Zur Dramaturgie der Tode, in: Ders.: *Das Schicksal der Phantasie, Studien zur deutschen Literatur*. München, Wien, 1994: 32.

⁹ Beispiele dafür sind u.a.: Samuel Becketts „Acte sans paroles II“, 1959, Franz Xaver Kroetz's Stück „Wunschkonzert“, 1971, Adelheid Duvanel's „Der Selbstmörder“, 1997, Theodor Fontane „Unwiederbringlich“, 1891, Thomas Bernhard „Der Atem. Eine Entscheidung“, 1978.

Fragezeichen sichtbar. Die Erzählinstanzen berichten erinnernd oder vorstellend von den Verstorbenen. In beiden Fällen, ob erinnernd oder vorstellend, machen sich die Erzählenden zu Zeugen des Ereigneten. Ihre Nacherzählung ist die Folge eines Gedächtnisakts, der eine Vorgeschichte aufzeigt. Jacques Derrida weist in seinen Ausführungen zu Maurice Blanchots Text „Der Augenblick meines Todes“ auf das Zeugnis hin, das erst dadurch seine Funktion als Zeugnis bewahrt, wenn es seine Zurückführbarkeit auf das Fiktionale offen legt.¹⁰ Jedes Zeugnis birgt den Status der literarischen Fiktion. „Wenn das Zeugnis zum Beweis, zur Information, zur Gewissheit oder zum Archiv geriete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren.“¹¹

Derridas Akzentuierung widerspricht dem gewohnten Umgang mit dem Zeugnis. In der Rechtsprechung fungiert die Zeugenaussage als Beweismittel. In dem Rückgriff auf Zeugen spiegelt sich aber nur der Umstand, dass ein Tathergang nicht eindeutig ist, sondern im Dunklen passiert ist und nun erst nachträglich ans Licht gebracht werden soll. Um in der Rechtsprechung als Beweismittel wirksam sein zu können, muss die Verbindung des Zeugnisses zur Fiktion ausgeblendet werden. Würde diese Verbindung aber nicht bestehen, wäre das Zeugnis nicht mehr Zeugnis.¹²

Das Zeugnis als Zeugnis ist gebunden an die Form der Möglichkeit. Etwas kann sich so ereignet haben, aber eben auch anders. Selbst Maurice Blanchot, der in seinem Text „Der Augenblick meines Todes“ autobiographisch über den eigenen Tod berichtet, der ihn heimgesucht hat als er glaubte, erschossen zu werden, legt ein Zeugnis ab. Blanchot berichtet, wie Soldaten bereits auf ihn, der aufgestellt war, erschossen zu werden, zielten. Dann aber bleibt der Schussbefehl aus. Die Soldaten müssen flüchten und Blanchot, der sich schon tot wusste, schon tot war, lebt weiter. Er hat den Tod erlebt, aber er lebt trotzdem weiter. Aus dieser Spannung heraus schreibt er das Zeugnis seines eigenen Todes, das sogar in dieser Konstellation das Fiktionale nicht ablegen kann.

Noch deutlicher als in Blanchots Text ist der fiktionale Anteil im Zeugnis in den hier thematisierten literarischen Texten sichtbar, wo die Erzählenden vom Sterben und Tod anderer berichten. Nicht ihr eigener Tod steht im Zentrum, sondern der unerklärte Tod des Anderen. Der Bericht als Zeugnis stellt eine Möglichkeit vor. Dadurch bewahrt das Zeugnis das Geheimnis um den Tod der Verstorbenen. Ödön von Horváth zum Beispiel gestaltet im Text „Eine Unbekannte aus der Seine“, auf den später näher eingegangen wird, eine Möglichkeit, die sich hinter einer Totenmaske auftut. Die literarische Gestaltung ist darauf hin angelegt, das Geheimnis um die Unbekannte nicht zu verraten, aber als Geheimnis offen zu legen. Das Geheimnis um die Dahingegangene bleibt gewahrt. Das an den Augenblick gebundene Geheimnis wird sprachlich nicht verraten, wo sich die sprachliche Darstellung als Zeugnis zu erkennen gibt. „Das Zeugnis bleibt selbst da geheim, wo es offensicht-

¹⁰ Jacques Derrida. *Bleibe, Maurice Blanchot*. Wien, 2003.

¹¹ Derrida: 28.

¹² Derrida: 28.

lich und öffentlich macht.“¹³ Wo die Fiktion Zeugnis sein will, muss sie das Geheimnis als Geheimnis kenntlich machen, ohne das Geheimnis zu verraten. „Ich muss genau das, wovon ich Zeugnis ablege, geheim halten können.“¹⁴

Das Zeugnis steht in einem Verhältnis zum Geheimnis. Es steht aber auch in einem engen Verhältnis zur Öffentlichkeit. Es wendet sich an eine Öffentlichkeit, die das Geheimnis als Geheimnis nicht vergessen soll. Übertragen auf literarische Texte geht es also um das Erinnern von Sterbeprozessen, die als Unaufgelöste und Unerklärte nicht vergessen werden sollen. Die Texte sprechen nicht über die Toten und nicht für die Toten, sondern sie erinnern erzählend an die Stummheit der Toten, und sie sprechen als Lebende zu den Lebenden. Darin liegt das kritische Potential der literarischen Texte als Zeugnisse. Darin auch liegt ihr ethisches Vermögen. „Zeugnis ablegen von einem Geheimnis, bezeugen, dass es Geheimnis gibt, doch ohne das Innerste des Geheimnisses zu enthüllen, wird eine kritische Möglichkeit sein (...).“¹⁵

Wenn wir die Bedingungen, wie sie von Derrida formuliert werden, ernst nehmen, begegnen wir in literarischen Texten seit der frühen Moderne erzählenden Zeugen und Zeuginnen.¹⁶ Diese berichten von einem Tod, von dem nur feststeht, dass er stattgefunden hat. Dabei machen die Texte den individuellen Tod von Figuren zum Thema. Die Todesbereitschaft wird aber nicht von den Todesnahen selbst thematisiert, sondern von einer Erzählinstanz. Das Thema des eigenen Todes wird also aus einer Perspektive angegangen, in der der dargestellte eigene Tod der Tod des Anderen ist. Die erzählenden Zeugen berichten in den hier besprochenen Textbeispielen vom Tod des oder der Anderen. Ausgehend vom Thema des Selbstmords, des Suizids, des Freitods bzw. des tödlichen Zufalls¹⁷ wird der je individuelle, unerklärte Tod zum Ausdruck gebracht, der sich in diesem Ausdruck allerdings immer als der Tod des Anderen präsentiert.

5. Die Ungleichzeitigkeit des Anderen

Albert Camus beginnt seinen Versuch über das Absurde mit der Benennung des philosophischen Problems, das er vor allen anderen Fragen ins Zentrum des Denkens setzt. „Es gibt nur ein wirklich ernstes philosophisches Problem: den Selbst-

¹³ Derrida: 28.

¹⁴ Derrida: 29.

¹⁵ Derrida: 30.

¹⁶ Im Gegensatz dazu gibt es literarische Texte, die vorgeben, das Geheimnis eindeutig lüften zu können oder aber versuchen, das Geheimnis aufzulösen. Letzteres wird in Peter Handkes Text: „Wunschloses Unglück“ vorgeführt. Darin versucht der Sohn, den unerklärten Suizid seiner Mutter aufzuklären. Die vorherrschende Frage ist die nach dem Warum. Diese kann bis zum Schluss nicht beantwortet werden. Das Nicht-Beantworten-Können wird hier aber als Scheitern vorgestellt und nicht als Bedingung, der Sprache der Mutter gerecht zu werden. Darin liegt ein grundlegender Perspektivenunterschied.

¹⁷ Die Begrifflichkeit betrifft jeweils bereits eine Deutung des Todesgeschehens.

mord.“¹⁸ Camus stellt also, wie auch Martin Heidegger, den eigenen Tod ins Zentrum seines Denkens. Anders Emmanuel Lévinas: Nicht der eigene Tod bedeutet ihm die zentrale Frage, sondern der Tod des Anderen wird zum Ausgangspunkt seiner Philosophie. In diesem Perspektivenwechsel ist die grundlegende Differenz zwischen Camus oder Heidegger und Lévinas begründet.¹⁹ Im Text „Die Zeit und der Andere“²⁰ entwickelt Lévinas eine philosophische Ethik, die nicht den eigenen Tod, sondern den Tod des Anderen ins Zentrum stellt.

Der Tod des Anderen rückt ins Zentrum, wo geliebt wird. Denn der Liebe stellt sich nicht mehr der eigene Tod als Grundproblem, sondern die Vergänglichkeit des Anderen. Erst in der Liebe löst sich das Ich aus der Selbstbefangenheit und kann sich, aus sich heraustretend, auf den Anderen zubewegen und Verantwortung für diesen übernehmen. Liebend gerät die Selbstsorge zur Fürsorge.

Die Liebe wird von Lévinas neben dem Leiden als ein „Widerfahrnis“ vorgestellt, das reflexiv nicht einzuholen ist, das einen aber erst zu einem moralischen Selbst und zur Existenz führt. Liebe wird dabei vorgestellt als eine Berührung, in der sich eine Sehnsucht nach der Gegenwart des Anderen einstellt. Diese Gegenwart ist aber nicht zu erreichen. Auch in der Liebe nicht. Im Gegenteil ermöglicht erst die Liebe, dieses ständige gegenseitige Zu-Spät-Kommen und Sich-Verpassen bewusst wahrzunehmen. In der Liebe macht man die Erfahrung des Anderen als eine Erfahrung der Ungleichzeitigkeit. Nicht nur die Ungleichzeitigkeit wird sichtbar, der Liebende macht auch die Erfahrung der Vergänglichkeit. Dabei bedeutet dem Liebenden aber nicht der eigene Tod, die eigene Vergänglichkeit, das zentrale Thema, sondern die Vergänglichkeit und der Tod des Anderen.

Im Angesicht des Geliebten wird dem oder der Liebenden der unaufhaltsame Tod offenbar. Die Vergänglichkeit des Anderen springt ins Auge. Gerade in dieser Erfahrung, in der Erfahrung der Sterblichkeit des Anderen, entsteht nach Lévinas Verantwortung. „Das, was man mit einem leicht verfälschten Ausdruck Liebe nennt, ist die Tatsache schlechthin, dass der Tod des Anderen mich mehr erschüttert als der meine. Die Liebe zum Anderen ist die Empfindung des Todes des Anderen. Nicht die Angst vor dem Tod, der mich erwartet, sondern mein Empfangen des Anderen macht den Tod aus. Wir begegnen dem Tod im Angesicht des Anderen.“²¹

Die liebende Person tritt aus dem einsamen und zeitlosen Ich-Sein heraus in den Raum der Begegnung in der Zeit. Die Gegenwart des Anderen kann aber nicht erreicht werden. Im Heraustreten gehen die Erfahrung der Ungleichzeitigkeit und die Sehnsucht nach Gleichzeitigkeit einher. Dabei verwandelt sich die Frage von Leben und Tod in eine nach dem Tod der anderen Person. Ihre Vergänglichkeit, ihr Tod ist

¹⁸ Albert Camus. *Der Mythos von Sisyphos, Ein Versuch über das Absurde*. Düsseldorf, 1956.

¹⁹ Für Heidegger ist der Tod die letzte Möglichkeit im Dasein, für Lévinas bedeutet der Tod die Unmöglichkeit schlechthin.

²⁰ Emmanuel Lévinas. *Die Zeit und der Andere*. Hamburg, 2003.

²¹ Emmanuel Lévinas. *Gott, der Tod und die Zeit*. (1993), Wien, 1996: 116.

der Liebe im Blick. In dieser Verschiebung ortet Lévinas die Möglichkeit zur Verantwortung für den Anderen.²²

In den hier thematisierten literarischen Texten vollzieht sich diese Verschiebung in der Perspektive der Erzählinstanzen. Manchmal vollzieht sie sich in den Texten sogar noch auf einer anderen Ebene. Nicht nur die Erzählenden rücken den unerklärten Tod anderer in die Aufmerksamkeit, sondern auch auf der Ebene der Handlung der Figuren vollzieht sich das liebende Heraustreten auf den Anderen zu. Am Stück „Eine Unbekannte aus der Seine“ von Ödön von Horváth²³ lässt sich das Verhältnis von Liebe, Zeit und Verantwortung aufzeigen.

6. Der Gang ins Dunkle

Horváth hebt in einem Kommentar zu seinem Stück „Eine Unbekannte aus der Seine“ hervor, dass das Dunkel um Leben und Tod der Frau durch das Stück nicht aufgehoben werden kann oder soll. Das Tappen im Dunkeln ist im Gegenteil das eigentliche Thema der so genannten Komödie.

„Erlauben Sie, – bemerkt Horváth – dass ich in knappen Worten den Fall skizziere: vor einigen Jahrzehnten zog man eine Mädchenleiche aus der Seine, irgendeine junge Selbstmörderin, also eine ganz alltägliche Begebenheit. Man wusste nichts von ihr, nicht wie sie lebte, wie sie starb, wer sie war, wie sie hieß und warum sie ins Wasser ging – man hat es auch nie erfahren, und das junge Geschöpf wäre verscharrt worden, sang- und klanglos, hätte sie nicht zufällig ein junger Bildhauer erblickt, den das unbeschreiblich rätselhafte Lächeln, das das Antlitz der Leiche überirdisch verklärte, derart anzog, dass er ihr die Totenmaske abnahm. So blieb uns dies ewige Antlitz mit seinem zarten, göttlich-traurigen Lächeln – und dies Lächeln eroberte die Welt. Viele Dichter hat die Unbekannte angeregt, aber alle tappen im Dunkeln –.“²⁴

Eine Annäherung an die Unbekannte aus der Seine kann also nur im Dunkeln stattfinden. Sie muss das Dunkle selbst in ihre Sprache mit einbeziehen. Die nicht zufällig weiße Maske markiert einen Gegensatz zu einer solchen Annäherung. Im Stück geht es nicht um die Maske, sondern um das von der Maske verborgene unfassbare Leben. Der Stilllegung in einer eindeutigen Form wird sprachlich durch die Struk-

²² Lévinas' Ausgangspunkt des Denkens macht Hille Haker für die aktuelle ethische Debatte fruchtbar. In ihrem Artikel führt Haker auch aus, inwiefern in der Erzählung, in der narrativen Struktur, die Spannung zwischen Selbstverlust und Selbstkonstitution ausgetragen werden kann. Hille Haker. „Wie die Ränder einer Wunde, die offenbleiben soll – Ästhetik und Ethik der Existenz, in: Cornelia Blasberg und Hans-Josef Deiters (Hrsg.). *Denken/Schreiben (in) der Krise – Existentialismus und Literatur*. forthcoming.

²³ Ödön v. Horváth. *Eine Unbekannte aus der Seine* (1933). Frankfurt a. Main, 2001. Horváth selbst nennt das Stück ein „ausgesprochen literarisches Experiment“.

²⁴ Ödön von Horváth 1935 zum Stück, zitiert nach : Herbert Gamper. „Die Unbekannte aus der Seine“, *Theater am Neumarkt*, Heft 5, Zürich, 1973: 2.

turierung und die Auswahl der Zeichen entgegengewirkt. Die ästhetischen Mittel des Stücks zwingen, stets mehrere Bedeutungen zugleich zu aktualisieren.²⁵

Das Stück gibt der Unbekannten vorübergehend den Raum zurück, den sie im Leben nicht hatte und im Leben der Kleinbürger²⁶ nie haben wird. Horváth macht die Unbekannte nicht bekannt, sondern lässt sie als Unbekannte auf- und auch wieder abtreten. Die gesellschaftliche Ordnung kann durch die Fremde auch im Stück nicht aufgebrochen werden. Es spricht ihr diese Möglichkeit nicht zu. Nicht als sprechendes Selbst, nur als stumme Maske hat die Unbekannte einen Platz in dieser Ordnung.

Sehnsucht spricht aus vielen Äußerungen der Unbekannten. Beinahe formelhaft verwendet die Unbekannte den Ausruf: ‚Fort!‘ Das Fortgehen wird zum Impetus einer Sehnsucht, die sich an Ort und Stelle nicht erfüllt. Gleichzeitig stellt sich aber die Frage nach dem Wohin. „Fort! Aber wohin?“²⁷ Wo gibt es eine wirkliche Alternative zu dem Hier und Jetzt? Die Frage nach dem Wohin bremst die Dynamik des Aufbruchsimpetus. Der intuitiv-spontane Ausruf ‚Fort!‘ wird durch die reflexiv-nachdenkliche Frage ‚Wohin?‘ relativiert. Die Möglichkeit des Fortgehens wird grundsätzlich in Frage gestellt. Erst kurz vor dem Ende des letzten Akts hat die Unbekannte eine Antwort auf die Frage nach dem Wohin, die Albert stellt. ‚Hinab‘, sagt sie und fügt den angesichts ihres Gangs ins Wasser seltsam anmutenden Satz hinzu: ‚Du wohnst im zweiten Stock.‘ Die Unbekannte schreitet hinab und weg, ihrem Tod entgegen. Albert kehrt zurück in die gesellschaftliche Ordnung an die Seite von Irene und beginnt ‚ein neues Leben‘. Der Moment der Begegnung in der Zeit, der nicht stattgefunden hat, aber dessen Möglichkeit vorhanden war, löst sich auf mit dem Tod der Frau und der fatalen Selbsttäuschung des Mannes. Beide verlassen die Grenze und tauchen in die Zeitlosigkeit ein, jedoch in divergenter Richtung.

Beide, die Unbekannte und Albert, möchten leben. Ihre Lebensformen schließen sich aber aus. Albert kann nur dann daran glauben, ein neues Leben zu beginnen, wenn es ihm gelingt, die Unbekannte, die ihn an die Unsicherheiten und Schatten-seiten seiner Existenz erinnert, zu vergessen. Die Unbekannte aber könnte leben, wenn Albert bereit ist, diese Unsicherheiten der Existenz und den Schatten mit ihr zu teilen. ‚Zueinander‘ müsste seine Antwort auf die Frage „Wohin“ heißen. Bei ihm und mit ihm könnte die Unbekannte das Dort ihrer Sehnsucht finden. Denn bei ihm könnte sie alles vergessen. Bei ihm könnte das entzweite Ich wieder zu einer

²⁵ Karl Müller. „‘Wo ganz plötzlich ein Mensch sichtbar wird’ – Lebens- und Todeskämpfe“, in: Klaus Kastberger (Hrsg.). *Ödön von Horváth, Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Wien, 2001: 23. Zur mehrfachen Semantisierung und „Mehrschichtigkeit“ der Sprache von Horváth auch: Herbert Gamper. *Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken*. Zürich, 1987.

²⁶ „Der Kleinbürger wie ihn Horváth schildert ist weniger der Angehörige einer Klasse als der dumpf gebundene, dem Geist widerstrebende, der schlechthin verstockte Mittelmensch. (...) Erbittert kämpft er um die Lüge, denn ohne sie geht er zugrunde.“ Franz Werfel im Nachwort auf Horváth zitiert nach: Traugott Krischke. *Materialien zu Ödön von Horváth*. Frankfurt a.M., 1970: 134.

²⁷ Auch bei Markus Werner begegnen wir dieser Formel. Der Roman „Festland“ beginnt mit ihr. Dort heisst es: „Fort. Aber wohin?“ Markus Werner. *Festland*. Salzburg, Wien, 199: 2.

selbstvergessenen Ganzheit zurück finden, in der sich die Frage nach sich selbst nicht mehr stellt.

„Unbekannte: Bei dir könnt ich alles vergessen, wer ich bin und aus was ich bin.“²⁸

Die Selbstvergessenheit, nach der sich die Unbekannte sehnt, erscheint im Konjunktiv.²⁹ Die Unbekannte stellt sich vor, bei Albert alles vergessen zu können. Sie vergisst aber gerade nicht alles, auch nicht bei ihm. Sie, nicht er, spürt die Distanz, die zwischen Albert und ihr ist. Bereits nach dem ersten kurzen Kuss sagt sie: ‚O du, so schön wird es nimmer werden.‘ – Das Glück ist flüchtig. Kaum da, ist es schon wieder fort. Im Gegensatz zu Albert ist der Unbekannten dies bewusst. Gerade deshalb ist der Konjunktiv angebracht. Der Zustand der Selbstvergessenheit ist fern.

Die „Glasszene“,³⁰ die die Unbekannte in einem Zustand zwischen Rausch und Traum, zwischen Absturz und Erkenntnis, entwirft, als sie bei Albert in der Wohnung ist, deutet auf die nicht zu lösende Distanz zwischen ihr und Albert, aber auch auf die Distanz zwischen allen Sprechenden hin. Eine Glasscheibe trennt sie. Man kann sich sehen, aber man hört sich nicht. Und man kommt nicht zueinander, solange es diese Scheiben gibt.

„Unbekannte: Jetzt seh ich dich wie durch Glas. Und ich stehe hinter dem Glas und jetzt hörst du nicht, was ich rede – Du bist es? Bist wieder da? Ich hab so lang auf dich gewartet und war so viel allein – Nein! Komm nicht herein zu mir, bitte nicht – lass mich, du lass mich.“³¹

Das Glas ist zwar durchsichtig, man kann den anderen sehen, aber nicht hören und auch nicht verstehen. Das Du in der Rede der Unbekannten kann sich auf Albert beziehen, der neben ihr im Zimmer sitzt. Es richtet sich aber vermutlich auch an Josef, eine frühere Liebe, von der die Unbekannte sagt: ‚Ich hab mal einen geliebt, es hat weh getan und gut. Josef hat er geheißt.‘ Die Unbekannte sagt ‚du‘ und beide, Albert und Josef, können gemeint sein. Das lange Warten der Frau wird von beiden nicht beendet. Ihr Gefühl wird von keinem der Männer erwidert. Deshalb die Bitte: Komm nicht herein zu mir. Mach mich nicht (wieder) verwundbar! Das Glas ist aber nur scheinbarer Schutz vor Verletzung. Nicht nur die Öffnung gegenüber dem Gefühllosen, sondern auch das Glas, das Ich und Du trennt, lässt die Wunde der Sehnsucht nicht heilen.

Auch in einem anderen Stück von Horváth, in „Don Juan kommt aus dem Krieg“ begegnen wir einer Frau, die verdeckt ist durch eine Maske, die vom trennenden Glas redet. Die Maske weigert sich mit Don Juan aufs Zimmer zu gehen.

„Don Juan: Komm –

²⁸ Horváth: 31.

²⁹ Die romantische Vorstellung der Auflösung des Ichs in der Liebe wird hier von der Moderne bereits als unmögliche vorgestellt.

³⁰ Horváth: 58ff.

³¹ Horváth: 58.

Maske: *Nein. Weil ich momentan nichts bei dir fühl –*

Don Juan: *Das ist ein gewaltiger Irrtum.*

Maske: *Bei dir ist alles tot, als wär Glas zwischen uns, so dickes Glas, auf das man treten kann – Lass mich gehen, bitte! Du gehörst einer Anderen!*

Don Juan: *Ich gehör keiner.*³²

Auch hier will die Frau nicht zum Mann. Das Glas, das sie zwischen sich und ihm fühlt, hemmt sie. Das Glas trennt das Gefühl von der Gefühllosigkeit. Die Liebe und die Sehnsucht nach Liebe und Leben lassen das Glas zwischen den Menschen dünn werden und die Menschen zerbrechlich. Wo keine Liebe ist, da ist das Glas zwischen den Menschen so massiv, dass man darauf treten kann, ohne dass es zerbricht. Dort, wo das Glas nicht nur durchsichtig, sondern auch durchlässig wird, drohen aber andere Gefahren der Vernichtung. Manchmal kostet es die Liebenden das Leben. Wo das Glas ist, ist keine Hoffnung auf realisierbare Nähe möglich. Ohne Glas aber kann die Nähe tödlich enden, für die, die lieben.

Die Sprachlosigkeit der Unbekannten und die Sprachlosigkeit der anderen Figuren im Stück sind verschiedene. Die Unbekannte spricht eine Sprache, die nicht verstanden wird. Die anderen Figuren sprechen ebenfalls eine Sprache, in der es zu keinem Verstehen kommt. Der große Unterschied zwischen der Unbekannten auf der einen Seite und den Figuren auf der anderen Seite ist die Sehnsucht bzw. die Selbsttäuschung. Während die Fremde das Unverstandensein wahrnimmt und eine abgrundtiefe Sehnsucht nach einer echten Sprache hegt, die aber dann genau das Andere der konventionellen Sprache sein muss, bemerken die anderen Figuren das Unverstanden-Sein und Nicht-Verstehen-Können nicht und leben in einem Zustand der Selbsttäuschung.³³ In der Sprache der Selbsttäuschung aber hat die poetische Sprache, die ihre Kraft aus dem Schweigen schöpft, keinen Platz. Sie schweigt wie die Maske.

Nicht zufällig ist es im Epilog ein Kind, das noch vom Dunkel eine Ahnung hat und deshalb zu weinen beginnt. Der kleine Albert, das Kind von Albert und Irene, weint plötzlich fürchterlich. Er fürchtet sich, wie Irene, seine Mutter erklärt, vor dem dunklen Hauseingang. ‚Ach er hat schon wieder mal Angst vor dem dunklen Hauseingang. Immer hat er Angst vor Hauseingängen‘. – Nur auf das Kind hat das Dunkle noch eine Wirkung. Es verstummt erst, als Lucille das Tor zumacht. Das dunkle Innere ist dann durch das Tor weggeschlossen. Es drängt nicht mehr nach Aussen. Die Fassade hat keinen Riss, keinen Spalt, keine Öffnung mehr, durch die das Verdrängte zum Vorschein kommen kann.³⁴ Der Mord hinter der Fassade, der

³² Ödön v. Horváth. „Don Juan kommt aus dem Krieg“, in: *Gesammelte Werke*, 2, Schauspiele, Werkausgabe, Frankfurt a.M., 1973: 633.

³³ Müller: 24–25, s. FN 25.

³⁴ Das zu Verdrängende ist der Tod des Anderen, der im Stück als Mord und Selbstmord vorkommt. „Der Tod des Anderen besiegelt quasi das, was zwar im Leben auch gilt, worüber ich mich aber hinwegtäuschen kann: Ich ‚habe‘ den Anderen nicht, es gibt keine Ökonomie der Beziehung. Begegnung des Anderen ist Widerfahrnis, ist Erfahrung der Alterität. (...) Deshalb gehört es zum

Selbstmord hinter der Maske: Alles, was in die Tiefe geht, macht fürchterlich Angst und muss verschwinden.³⁵

Horváths Stück endet mit der Maske, die, wie bereits erwähnt, der Anlass für das Schreiben des Stücks ist. Sie ist umgeben von Horváths *Stille*, die sich allgegenwärtig durch das ganze Stück zieht und stets auf die Glaswand verweist, von welcher die Unbekannte in Bezug auf sich und Albert redet, die aber alle sprechenden Personen im Stück unerbittlich voneinander trennt, solange es nicht gelingt, sich selbst zu überschreiten, das Glas wegzuschieben und das Fenster zum Ändern zu öffnen.

7. Das Unerhörte hören

Das Heraustreten aus der Zeitlosigkeit in die Zeit ist auch ein Herausfallen. Es kann nach Lévinas nicht reflexiv eingeholt werden. Es stellt sich ein. Als Widerfahrnis nennt Lévinas Liebe und Leid. In ihnen passiert das Heraustreten aus der selbstverständlichen Ordnung. Während das Ich im Leid so auf sich zurückgeworfen wird, dass es zu keiner Verantwortung fähig ist, vollzieht sich das Heraustreten in der Liebe auf den Anderen zu und Verantwortung wird möglich. Im Leid wird die subjektive Zeit zur absoluten Zeitrechnung. Die eigene Vergänglichkeit wird intensiv erlebt. In der Liebe offenbart sich die Ungleichzeitigkeit zwischen den Menschen. Die gegenseitige Gegenwart, nach der man sich unentwegt sehnt, wird stets verpasst. Die Vergänglichkeit des Anderen rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit. In beiden „Widerfahrnissen“ werden die Grenzen der Sprache für die Betroffenen deutlich. Die Selbstverständlichkeit der Rede wird radikal in Frage gestellt. Das in der Sprache Unsagbare wird zur Erfahrung.

Das liebende Heraustreten oder Herausfallen aus der Ordnung führt die Herausgetretenen nach Lévinas in die Existenz und damit zu Begegnungen in der Zeit. Das in dieser Art zum moralischen Selbst geratene Ich befindet sich dabei in einem Zustand der Unruhe. Es wandert wie auf einem Grat, der links und rechts von Abgründen umgeben ist. Der eine Abgrund ist die Sprache des Alltags und des Diskurses, in der die Sprachlosigkeit vergessen und verdrängt wird. Der andere Abgrund bedeutet das endgültige Abbrechen der Sprache, die vollständige Verstummung. Die Unbekannte von Horváth befindet sich im Stück auf solch einer Gratwanderung.

Solche Wanderung birgt auf allen Seiten das Risiko des Selbstverlusts. Die Sehnsucht nach Auflösung der Entzweiung hin auf eine Einheit ist existentiell. Diese ist aber nur um den Preis des Selbstverlusts zu erreichen. Fort! Aber wohin? Wir hören

Wunsch der Erinnernden, die Wunde des Verlusts möge sich nicht schliessen, während die Handelnde gerade das Vergessen, die ‚Vernarbung‘ braucht.“ Haker, forthcoming, s. FN 22.

³⁵ „Die Verkleisterung des dunklen Lochs bedeutet Eliminierung der Tiefenperspektive, Rückzug auf die Fassade, die das Nicht-Zeigbare maskieren soll.“ Ingrid Haag. „Der weisse Mantel der Unschuld. Dramatische Textur eines Horváthschen Motivs“, in: Klaus Kastberger (Hrsg.). *Ödön von Horváth, Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Wien, 2001: 68.

die Stimme der Unbekannten. Der Dichter Novalis gibt die romantische Antwort auf ihre Frage. „Immer nach Hause“,³⁶ lautete seine Antwort. Dem romantischen Impetus von Novalis widerspricht Lévinas. Die Antwort auf die Frage nach dem Wohin lautet bei ihm: In der Existenz, in der Zeit, in der Unruhe, im Sehen der Vergänglichkeit des Anderen, für den wir Verantwortung übernehmen, bleiben, die Gratwanderung aushalten.

Dieser Balanceakt auf dem Grat wird zum ethischen Anspruch an die Sprache der Ethik. Erst in der Begegnung in der Zeit, erst auf dem Grat, stellt sich mit dem Bewusstsein, dass es die Sprache ohne Sprachlosigkeit nicht gibt, die Sehnsucht nach einer solchen, unmöglichen Sprache ein. Diese Sehnsucht begründet das Bemühen, dem Unvermögen der Sprache entgegenzuwirken. Solches Wirken kann aber gerade nicht darin bestehen, die Sprachlosigkeit der Sprache vergessen zu machen. Dem Unvermögen der Sprache kann nur entgegengewirkt werden, wo das Unvermögen von Sprache erinnert wird.

Die hier thematisierten literarischen Texte und darin die Zeugen und Zeuginnen von unerklärten, stumm vollzogenen Todesgängen versuchen, solche Erinnerungs- und Vorstellungsarbeit zu leisten. Sie beschreiben verschiedene Formen von Herausgetreten-Sein und rücken so den Tod einer anderen Person und deren Sprachlosigkeit ins Zentrum. Dabei sprechen sie nicht für die Verstorbenen, sondern zu den Lebenden, die sie an den stillen Weggang und den Tod der anderen Person erinnern. Das Geheimnis um den eigenen Tod des Anderen wird dabei nicht verraten. Das Geheimnis des Anderen, die Ungleichzeitigkeit zwischen den Menschen, wird dichterisch gestaltet und so erfahrbar gemacht.

Einerseits treten die Erzählenden in den literarischen Texten selbst aus der Ordnung. Nur so können sie das Unerhörte hören. Andererseits lassen sie durch ihre Sprache Zuhörende und Lesende mit-heraustreten. Das Unerhörte, der unerklärte Tod des Anderen, wird hörbar gemacht. Die Stimme spricht nicht deutlich, aber man erfährt und weiss: Da ist eine Stimme, eine Stellungnahme, ein stummer Todesvollzug. ‚Unerhört‘ beinhaltet dabei zwei Bedeutungsebenen: Zum einen bedeutet es das Noch-Nicht-Gehörte, verstanden als eine Neuigkeit, zum anderen bedeutet es aber auch das Skandalöse, welches sich von der moralischen Norm absetzt. Im literarischen Motiv des unerklärten Suizids schwingen beide Bedeutungen mit: Es wird von einer kleinen Neuigkeit als von etwas Noch-Nicht-Gehörtem berichtet, und es wird von einem Geschehen Zeugnis abgelegt, welches sich nicht innerhalb der Ordnung ereignet, sondern welches bereits in der Bewegung des Heraustretens auf ein Außerhalb hin stattfindet, auf das es verweist.

Die Ethik, deren Sprache vom Diskurs geprägt ist, sieht nicht das Heraustreten aus dem Diskurs, sondern das Eintreten und Einmischen in ihn, vor. Ausgehend vom literarischen Umgang mit den Grenzen der Sprache lässt sich demgegenüber

³⁶ Novalis. „Heinrich von Ofterdingen“, in: Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Lizenzausgabe 1999 für die Wiss. Buchgesellschaft, Band I: 373.

aber ein Heraustreten aus dem Diskurs vorschlagen. Der unendliche Diskurs kann nur mithelfen, dem Unvermögen der Sprache entgegenzuwirken, wenn in ihm die Begegnung mit der Endlichkeit möglich ist. Die selbstverständlich gewordene Sprache muss auf das in ihr nicht zu Wort Kommende überprüft werden. Das setzt eine Offenheit voraus, die erst durch das Heraustreten aus der Geschlossenheit möglich wird. Sich ansprechen lassen von der Sprache und der Sprachlosigkeit der anderen Person und eine Sprache suchen, die von der eigenen und der fremden Sprachlosigkeit zeugt: Diese Forderungen stellt die Sprache der Literatur an den Diskurs einer Ethik, die verantwortungsvoll mit der Abwesenheit von Sprache umgehen möchte.